

MISZELLE

Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg

Einblendungen. Eine deutsch-jüdische Filmgeschichte in fünf Teilen

Szene um 1960

In ihren Memoiren erinnert sich Senta Berger an ihre damals einflussreiche Agentin Elli Silman, die sie 1959 unter Vertrag nahm und ihr zum Durchbruch als Schauspielerin verhalf. Nun kam Berger an ihre ersten großen Rollen in den Produktionen von Artur Brauner, bald gefolgt von ersten Engagements in Hollywood. Die heute weitgehend vergessene Agentin war damals selbst fast ein Star und ihre Berliner Villa ein glamouröser Treffpunkt: „In allen Filmzeitschriften konnte man Elli Silman sehen, umarmt von Hildegard Knef, geküßt von Hans Albers, eingehängt in Liselotte Pulver und Dietmar Schönherr, alle damals populären Schauspieler wurden von ihr gemanagt.“¹

Senta Berger beschreibt aber auch eine Szene, die eine andere Perspektive auf Silman öffnet:

Oft waren bei Elli Freunde aus der Emigration, Peter Witt, der Agent von Romy Schneider, Peter Viertel, der Autor, Sohn von Salka und Berthold Viertel, der damals mit dem amerikanischen Star Deborah Kerr verheiratet war, Peter Basch, der Fotograf. Dann wurde viel geraucht und geredet in Deutsch und Übergangslos in Englisch und auch geschrien. „Wie kannst du wieder in Deutschland wohnen? Wie hältst Du es hier nur aus? Da vorne, wenige hundert Meter von dir ist der Grunewald Bahnhof, von dort haben sie uns deportiert!“

„Uns?“ sagte die Elli.

„Unsere Leute!“

„Ich bin Berliner“, schrie dann die Elli, „das ist meine Heimat, die laß ich nicht im Stich, gerade jetzt nicht. Soll ich meine Stadt diesen verlogenen Spießern überlassen?“

Es war die Adenauerzeit.²

In dieser Anekdote konzentrieren sich elementare Probleme von dem, was wir eine deutsch-jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik nennen und mit einer fünfteiligen Artikel-Serie in den kommenden Ausgaben von *Medaon* erkunden wollen. Im Kern geht es dabei um Grenzverläufe: Mit wem und womit fängt Filmgeschichtsschreibung an, wo endet sie? Wer und was kann, darf oder muss darin zu welchem Zweck als jüdisch gelten? Welche Zusammenhänge werden durch den Bezugsrahmen der Bundesrepublik gesetzt, erfasst oder zerrissen?

¹ Berger, Senta: Ich habe ja gewusst, dass ich fliegen kann: Erinnerungen, Köln 2011, S. 161.

² Berger, Erinnerungen, 2011, S. 210.

Raster der Filmhistoriographie

Elli Silman, 1898 als Elly Silbermann in Berlin geboren, begann in den 1920ern als Sekretärin bei der Ufa, wo sie sich zur Dramaturgin und Produktionsassistentin hocharbeiten konnte – und ab 1933 als „Jüdin“ nicht mehr arbeiten durfte. Über die Niederlande und Frankreich kam Silman 1939 in die USA und schließlich nach Hollywood. Dort arbeitete sie mit George Marton, Paul Kohner und gründete eine erste Agentur, mit der sie vor allem exilierte Filmschaffende aus Europa vertrat.³ Als naturalisierte Amerikanerin schloss sie sich dann aber der Armee an und kehrte Mitte der 1940er Jahre nach Europa zurück, wo sie unter Erich Pommer für das OMGUS arbeitete. 1948 gründete sie mit Ilse Alexander in Berlin und München die Schauspielagentur *Alexander-Silman*, die schon bald zahlreiche alte und neue Stars wie Hildegard Knef, Sonja Ziemann oder Liselotte Pulver unter Vertrag hatte.⁴

Doch fällt Elli Silman durch die etablierten Raster der Filmhistoriographie: In die entlang von kanonischen Werken und Künstler*innen entwickelte klassische Filmgeschichte einzugehen, hatte sie als Agentin kaum eine Chance. Zudem bewegte sie sich als Mittlerin zwischen der bundesdeutschen und der amerikanischen Filmindustrie quer zu gängigen Erzählungen eines Nationalkinos. Für die Filmexilforschung, die zur Rekonstruktion der globalen Zerstreung gerade auch auf Nachlässe von Netzwerkern wie dem Agenten Paul Kohner angewiesen ist, war sie dennoch nur am Rande von Interesse: Ihre Karriere lief dafür „zu spät“ an und erreichte ihren Höhepunkt erst nach der Remigration.⁵

Außer verstreuten Korrespondenzen um Besetzungsvorschläge, Honorare und Vertragsdetails sind von Elli Silman vor allem die Eindrücke, Anekdoten oder Mythen überliefert, die sich in den Memoiren von Schauspieler*innen finden.⁶ Aus filmwissenschaftlicher Perspektive handelt es sich dabei um einen fragwürdigen Quellentyp, nicht nur weil er vor allem für Fans geschrieben wird, sondern auch weil der Arbeits- und Produktionsalltag abseits kreativer Prozesse in der Regel als irrelevant gilt. Wie kann aber eine jüdische Perspektivierung beanspruchen, die Filmhistoriographie so zu erweitern und zu ergänzen, dass auch die Beschäftigung mit Elli Silman in ihr Forschungsgebiet fällt?

³ Klapdor, Heike: Das Archiv lesen. Die Bedeutung der Sammlung Paul Kohner Agency für die Exilforschung, in: Bannasch, Bettina/Bischoff, Doerte/Dogramaci, Burcu/Krohn, Claus-Dieter (Hg.): *Archive und Museen des Exils* (= Exilforschung, Bd. 37), Berlin 2019, S. 253–271, hier S. 260, FN 20.

⁴ Vgl. zur Biographie: Zoller, Lisa Marie: Elli Silman, online unter: <http://www.transatlanticperspectives.org/entry.php?rec=155> [03.02.2020]; Weniger, Kay: *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933 bis 1945*, Berlin 2008, S. 608–609.

⁵ In verschiedenen Standardwerken zum Filmexil findet sie keine Erwähnung. Vgl. etwa Asper, Helmut G.: „Etwas Besseres als den Tod...“ *Filmexil in Hollywood*, Marburg 2002; Taylor, John Russell: *Strangers in Paradise. The Hollywood Émigrés 1933–1950*, London 1983; Weniger, Kay: „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...“ *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, Hamburg 2011.

⁶ Siehe etwa Knef, Hildegard: *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*, Wien 1970; Barlog, Boleslaw: *Theater lebenslänglich*, Frankfurt am Main/Berlin 1990, S. 200f.; Hassencamp, Oliver: *Fröhliche Zeiten. Unterhaltsame Erinnerungen an die Zeit des Wirtschaftswunders*, Rastatt 1988, S. 130–131; Verhoeven, Michael: *Paul, ich und wir. Die Zeit und die Verhoevens*, Berlin 2007, S. 196–197; Sinjen, Sabine: *Schauspieler*innen. Aufzeichnungen aus meinem Leben*, Bergisch Gladbach 1995, S. 27f.; Ziemann, Sonja: *Ein Morgen gibt es immer. Erinnerungen*, München 1998.

Fragen einer deutsch-jüdischen Filmgeschichte

Hält man sich wörtlich an Senta Bergers Erinnerungen, dann scheint es sich zunächst zu verbieten, Elli Silman einer jüdischen Filmgeschichte einzuverleiben: Denn ihr wütendes „Ich bin Berliner“ weist ja nicht nur die vergangene antisemitische Ausgrenzung zurück, sondern auch die Eingemeindung in ein „Wir“ der jüdischen Opfer. Aus der Selbstbehauptung gegen Antisemitismus scheint sich hier die grundsätzliche Verweigerung einer Festlegung jüdischer Identität und daran geknüpfter Erwartungen zu ergeben.

Zugleich macht die Szene jedoch deutlich, dass Silman den unterschiedlichen Zuschreibungen und Anrufungen kaum entgehen konnte und unabhängig von ihrem individuellen Selbstverständnis die Zuschreibung, Verweigerung und Aushandlung jüdischer Identität im Nachkriegsdeutschland zu ihrem Alltag gehörte. Ihre ostentative Berliner Schnauze begegnet dabei nicht nur den Vorwürfen anderer jüdischer Emigrant*innen, sondern auch den „verlogenen Spießern“. Unklar bleibt, ob sie den Anspruch auf ihre Berliner Heimat dabei als jüdische Remigrantin oder als Akteurin einer liberalen Unterhaltungskultur formuliert.

Diese Unklarheit könnte auch mit dem Überlieferungskontext zusammenhängen: Es gibt in Senta Bergers Memoiren nämlich eine motivische Nähe zwischen ihrer Einführung in den Jetset der internationalen Filmwelt und den ersten bewussten Begegnungen mit Jüdinnen und Juden. So trifft sie etwa auf Josef von Sternberg und erkennt in ihm ebenso den legendären Regisseur des *Blauen Engel* wie den Juden aus der Wiener Leopoldstadt oder sie lernt den Filmproduzenten Artur Brauner und seine Frau Maria kennen, deren „überschäumende Lebensfreude (...) aus dem Überleben, aus dem Überlebthaben, geboren“⁷ schien. Silmans Villa in Dahlem beschreibt sie damit als Ort, an dem die junge Senta sich nicht nur als Star entpuppt, sondern an dem sie auch die historische Naivität der Nachkriegsjahre ablegt, in denen sie sich „ganz selbstverständlich eingerichtet hatte“⁸. Es gibt unterschiedliche Ansätze, um diesen wiederkehrenden Konnex zu deuten: als einfache Beschreibung, weil an der Schwelle zur amerikanischen Filmindustrie tatsächlich viele jüdische Remigrant*innen saßen, als positivierende, undurchschaute Projektion eines kosmopolitischen Judentums oder als Berufung auf ein kulturelles Bündnis mit den Nazi-Opfern zur Überwindung der „Adenauerzeit“.

Dieses vielschichtige Geflecht von Erfahrungen und Begegnungen, Ausgrenzungen und Eingemeindungen, Zuschreibungen und deren Verweigerungen illustriert eine Komplexität, die von der Film- und Fernsehgeschichtsschreibung kaum adressiert wurde. Bis heute wirkt in der Forschung nach, dass mit der antisemitischen Ausgrenzung 1933 die Geschichte jüdischer Filmschaffender in der Weimarer Republik gewaltsam hervorgekehrt wurde, nach 1945 aber nicht thematisierbar war und in Folge ausgeblendet wurde. Daran wird deutlich, dass es einer deutsch-jüdischen Filmgeschichte nach 1945 nicht darum gehen kann, den Forschungsbereich durch eine klare Festschreibung der jüdischen Identität von Personen, Filmen oder Erzählungen zu definieren. Im Anschluss

⁷ Berger, Erinnerungen, 2011, S. 218.

⁸ Berger, Erinnerungen, 2011, S. 212.

an Dan Diners Überlegungen zur negativen Symbiose hat eine solche Akzentuierung den Blick vielmehr darauf zu lenken, wie sich die „gegensätzliche Gemeinsamkeit“⁹ im deutsch-jüdischen Verhältnis in die Filmgeschichte eingeschrieben hat. In diesem Sinne fragt eine deutsch-jüdische Filmgeschichte, wie die im doppelten Sinne geteilte Vergangenheit Produktion und Zirkulation, Präsentation und Rezeption von Filmen prägt: Wie beziehen sich Filmschaffende aufeinander und auf ihr Publikum? Von wem und für wen werden Bilder des Jüdischen entworfen? Wer legt die Grenzen der Darstellung fest und wer verletzt diese wieder? Welche prägenden Begegnungen gab es nicht nur vor der Kamera, sondern auch dahinter?

Das Beispiel Silmans macht zudem deutlich, dass dieses Verhältnis zusätzlich an Komplexität gewinnt, wenn Exil- und Migrationserfahrungen einbezogen werden, die elementarer Teil jüdischer Erfahrung in der Bundesrepublik sind. Für eine deutsch-jüdische Filmgeschichte heißt das zunächst, dass sie nicht vom Konzept des Nationalkinos aus – gar als Sonderfall des deutschen Films – entwickelt werden kann, sondern immer transnational verstanden werden muss. Die Bundesrepublik markiert hier keine Begrenzung, sondern wird gleichzeitig als historisch-spezifischer, nämlich post-nationalsozialistischer Kontext ernstgenommen und als Transitstation globaler Filmbeziehungen verstanden.¹⁰ Davon geht u.a. die Herausforderung aus, über Fragen nach Darstellungskonventionen und Motivgeschichten des Jüdischen im deutschen Film sowie Werkbiographien einzelner Akteur*innen hinauszudenken. Denn wie das Beispiel Elli Silman zeigt, haben sich deutsch-jüdische Verhältnisse nicht nur in konkrete filmische Texte, sondern ganz wesentlich auch in das Abseits der Filmgeschichte eingeschrieben.

Bundesrepublik in Serie

Serialität galt in der Bundesrepublik als Prinzip der Wiederkehr des Immergleichen. Im Vorabend- und Abendprogramm des linearen Fernsehens waren Serien als Format fest etabliert: In ihnen fand sich gesellschaftliche Heterogenität zwar mitunter abgebildet, aber meist so, dass das als gesellschaftlicher Durchschnitt vorgestellte Publikum dabei den Umgang mit und das Wissen über „Minderheiten“ erlernen konnte – was stets verlangte, zuerst deren Differenz sichtbar zu machen, also Stereotype zu reproduzieren. Fernsehserien sind deshalb ein idealer Gegenstand, um das zu beschreiben, was man als eine ‚bundesdeutsche Filmgeschichte des Jüdischen‘ bezeichnen könnte, das heißt also eine Geschichte der Inszenierung des Jüdischen in einem für ein nicht-jüdisches Publikum produzierten Massenmedium.¹¹

Eine deutsch-jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik will diese Logik umkehren: Im Fokus steht hier das Geflecht deutsch-jüdischer Verhältnisse, die eben nicht Teil konventionalisierter Darstellung wurden, jedoch Spuren an deren Rändern hinterlassen

⁹ Diner, Dan: Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz, in: Ders. (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit, Frankfurt 1987, S. 185–197, hier S. 185.

¹⁰ Siehe dazu Ebbrecht-Hartmann, Tobias: Übergänge. Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte, Berlin 2014.

¹¹ Wohl von Haselberg, Lea: Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west)deutschen Film und Fernsehen, Berlin 2016; Raphael Rauch: Visuelle Integration? Juden in westdeutschen Fernsehserien nach „Holocaust“, Göttingen 2018.

haben. Wer sich in die Archive der deutschen Film- und Fernsehgeschichte begibt, stößt auf solche Spuren, die im wissenschaftlich reflektierten Schreiben dennoch oft nur den Status von Fußnoten erlangen: Briefe, Anekdoten, Notizen oder Aufnahmen, die von den Widersprüchen zeugen, in die sich jüdische Akteur*innen begeben mussten, die im Umfeld der audiovisuellen Massenmedien tätig waren. Um solche Marginalien der bundesdeutschen Film- und Fernsehgeschichte zum Sprechen zu bringen und in ihnen das Wiederkehrende erkennen zu können, bietet sich ein serielles Verfahren an. Damit ist nun gerade keine Reproduktion von Klischees gemeint, sondern ein Verfahren, das sich eher an der Logik von Hashtags orientiert: eine zwanglose und unabgeschlossene Reihung kurzer Texte, die Spuren einer deutsch-jüdischen Filmgeschichte beleuchten und deren Resonanzen sich erst im Laufe des Weiterschreibens ergeben.

Einblendungen

Anhand solcher Kompilationen von kurzen Texten unterschiedlicher Autor*innen soll die Reihe *Einblendungen* in den nächsten fünf Ausgaben von *Medaon* eine deutsch-jüdische Filmgeschichte sichtbar werden lassen. Damit soll auch ein Verfahren kollaborativen filmhistorischen Schreibens erprobt werden, das in zwanglos verbundenen Momentaufnahmen wiederkehrende Muster, unterschiedliche Spielräume und vielfältige Verbindungslinien erkennbar werden lässt. Die Autor*innen sind Mitglieder des DFG-Netzwerks *Deutsch-jüdische Filmgeschichte der BRD* und werden die Serie nutzen, um Szenen und Anekdoten, Bilder und Motive, Dinge und Orte, Schriftstücke sowie Überlieferungskontexte zu präsentieren, die die deutsch-jüdischen Verhältnisse am Rande der Filmgeschichte in konzentrierter Form erhellen können. Wie wir beispielhaft an der Passage aus Senta Bergers Memoiren gezeigt haben, ist dies gerade anhand solcher irritierender Details möglich. Das Beispiel verdeutlicht aber auch, dass ein solches Verfahren nicht möglich ist, ohne Zuschreibungen zu wiederholen oder selbst vorzunehmen. Der Titel *Einblendungen* soll dies klar herausstellen und zugleich bewusst der *Ausblendung* entgegensetzen.

Zitiervorschlag Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg:
Einblendungen. Eine deutsch-jüdische Filmgeschichte in fünf Teilen, in:
Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung, 14
(2020), 26, S. 1–6, online unter
http://www.medaon.de/pdf/medaon_26_praetorius-rhein_wohl_von_haselberg.pdf [dd.mm.yyyy].

Zu den Autor*innen

Johannes Praetorius-Rhein ist Filmwissenschaftler und lebt in Frankfurt am Main. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Goethe-Universität und in dem europäischen Projekt VICTOR-E zur visuellen Kultur im nichtfiktionalen Film der Nachkriegszeit beschäftigt. Er hat das von der DFG geförderte

wissenschaftliche Netzwerk „Deutsch-jüdischen Filmgeschichte der BRD“ mitinitiiert. Aktuell bringt er sein Dissertationsprojekt zu den von Artur Brauner produzierten „Filmen gegen das Vergessen“ zum Abschluss, das vom Ernst-Ludwig-Ehrlich-Studienwerk gefördert wurde. Er forscht und schreibt über Filmgeschichte und Geschichte in Filmen, insbesondere zum Nachkriegskino, zu Gedächtnisgeschichte sowie deren filmkulturellen Kontexten.

Lea Wohl von Haselberg ist Film- und Medienwissenschaftlerin. Sie promovierte in Hamburg und Haifa mit einer Arbeit über jüdische Spielfilmfiguren im westdeutschen Film und Fernsehen. Seit Oktober 2017 arbeitet sie an einem Forschungsprojekt zu Arbeitsbiographien jüdischer Filmschaffender in der BRD an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, das durch das BMBF-Programm „Kleine Fächer, Große Potentiale“ gefördert wird. Ab Mai 2020 wird sie dort die Nachwuchsforschungsgruppe „Was ist jüdischer Film?“ leiten. Zusammen mit Johannes Praetorius-Rhein hat sie das DFG-Netzwerk „Deutsch-Jüdische Filmgeschichte der BRD“ initiiert. Sie ist assoziiertes Mitglied des Zentrums Jüdische Studien Berlin-Brandenburg und Mitherausgeberin des Magazins Jalta. Positionen zur jüdischen Gegenwart. Ihre Forschung ist an der Schnittstelle von Medienwissenschaften und jüdischen Studien angesiedelt.